

dono al suo temperamento e si adeguano alla sua visione spirituale" (catalogo, p. 150).

Fra le opere esposte a quella stessa Biennale, ben sette formano uno dei più sorprendenti gruppi di ritratti del nostro Novecento; vi compaiono 'La sorella' del '22 — distrutta dieci anni dopo nell'incendio del Glaspalast di Monaco —, i tre ritratti dei Gualino, sempre del '22 — purtroppo assenti nella mostra attuale —, il 'Ritratto di Hena Rigotti' del '24, l'ipnotico ritratto dell'amico musicista Alfredo Casella.

Nel presentare la sala dedicata all'artista, Lionello Venturi rileva come la ricerca di Casorati sia fondata sulla conquista della forma e si nutra degli esempi più grandi della tradizione, nella ricerca costante di una materia pittorica ricca e smaltata, fino a sfiorare il virtuosismo.

Sono invece ignorati dalla critica del tempo, o perfino incompresi, i riferimenti alla contemporaneità, cosicché all'occhio pur attento di Venturi sfugge l'assiduo richiamo di Casorati, e di molti fra gli artisti di Valori Plastici, alla opera più recente dello svizzero Felix Vallotton, il quale, superata la fase Nabis, appare intento a nuove ricerche classicheggianti. Pertanto un dipinto come 'Natura morta' del '14 (Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts) (TAV. IV, 3) — nondimeno altre opere coeve dell'artista svizzero —, risultano uno spunto sicuro per la fruttiera che compare al fianco di Hena Rigotti; vi ritroviamo una simile materia pittorica smaltata e campita con ossessiva fermezza, lo stesso rapporto di toni e lo stesso sorprendente contrasto tra i frutti, tanto sgargianti da sembrare di marzapane, la tovaglia candida e lo sfondo bleu notte.

A questo potremmo aggiungere altri riferimenti europei e ricordare il successo della mostra *Nuova oggettività* che, nel 1925 si tiene a Mannheim, con la partecipazione di Casorati, Donghi, Guidi, Morandi, Malerba e molti altri. Sono gli anni, in Europa, di ricerche pittoriche affini a quelle italiane, sebbene riunite secondo sigle diverse; così, celebri opere casoratiane come 'Conversazione platonica', del '25, 'Ragazze dormienti' del '27 o i ritratti già menzionati ci sembrano non distanti dalle opere tedesche coeve di Carlo Mense, Christian Shad, Georg Schrimpf, e ancora da quelle di altri artisti meno noti cecoslovacchi, belgi, francesi.

Restano da considerare gli stretti rapporti di stima e di amicizia che legano Casorati ai suoi collezionisti e mecenati, spesso ritrattati dall'artista: Alfredo Casella, l'ingegnere Beria, la famiglia Gualino, la famiglia Rigotti, tutti campioni dell'illuminata società torinese degli anni Venti e Trenta; collezionisti finissimi, rappresentanti di una cultura di ispirazione liberale, in dichiarata antitesi a quella del regime. Non ci pare dunque superfluo ricordare che Rigotti, architetto di grido del momento, aveva come collaboratore nel proprio studio Alberto Sartoris, che dopo pochi anni appare a fianco di Casorati nelle imprese commissionate da Riccardo Gualino. Quest'ultimo, infatti, oltre alla passione per l'arte orientale e per i maestri italiani primitivi e contemporanei si interessa di architettura moderna e commissiona progetti e realizzazioni di arredamento ai razionalisti Sartoris, Pagano, Levi Montalcini. La mostra *Riccardo Gualino: architetture da collezione*, tenutasi nello scorso inverno a Milano nello Show-room Trau, e prossimamente a Roma e a Torino, mette in luce i frutti di tale proficua collaborazione; l'imprenditore torinese, dopo aver commissionato a Casorati i ritratti dell'intera famiglia, nel '25 finanzia progetti e arredi di Casorati e Sartoris nella sua stessa abitazione, il restauro del teatro di Torino, curato da Gigi Chessa e la strutturazione del teatrino privato di via Galliari, disegnato

dallo stesso Casorati; mentre l'ingegnere Beria, altra giovane promessa del tempo, fin dal '24 si vede affidare la progettazione e costruzione degli impianti per la Snia Viscosa, punta avanzata delle imprese industriali Gualino. Ma nel '31 avviene il *crack* del grande imprenditore, che viene arrestato dalla polizia del regime e confinato per cinque anni a Lipari.

Da questa data, insieme all'epilogo di un grande esempio di mecenatismo, assistiamo al lento impercettibile declino della stessa attività artistica di Casorati. Al rimpatrio, Riccardo Gualino taglia infatti i ponti con il proprio passato e non rinnova le esperienze di fertile collaborazione con artisti e architetti, per dedicarsi invece alla produzione cinematografica.

Negli anni che annunciano e seguono il conflitto mondiale l'impegno artistico di Casorati prosegue senza rinnegare le idee e lo stile precedenti, come documentano le poche opere tarde presentate nella mostra torinese, in un'impari lotta con le circostanze dei tempi. Malgrado le comprensibili cadute di tono, le difficoltà, le richieste di un nuovo mercato, l'artista procede con fede caparbia, eppur commovente, nelle sue ricerche artistiche fino alla morte, nel 1963, con opere sempre avvolte di misteriosi e severi silenzi.

MAURO PRATESI

IL TEATRINO DEL QUOTIDIANO DI ANTONIO DONGHI

Roma, Palazzo Braschi. 27 febbraio - 21 aprile 1985

Sfilano a Palazzo Braschi con compassata eleganza i protagonisti del fantomatico mondo di Antonio Donghi pittore: 'Pollarola', 'Lavandaie' dalle braccia grandi e forti, 'La sposa', cristallizzata in enigmatico sorriso, 'Cocottina', in eterna attesa davanti al lindo tavolino di un caffè (fig. 12), e ancora donne al balcone, donne alla toletta, donne allo specchio, cacciatori, giocolieri, piccoli saltimbanchi, tutti con lo sguardo nevroticamente fissato nel vuoto.

Davanti a questi quadri, limpidi fino all'assurdo, si scontrano i diversi giudizi, ora crudelmente ironici, ora partecipi, dei testimoni degli anni Venti e Trenta. "Si direbbe che Donghi — leggiamo nel *Nuovo Paese* romano del dicembre 1924 — abbia immerso l'intero armamentario dei suoi modelli vivi in un bagno di colla a pronta presa (...). Ecco perché in quella mensa misteriosamente apparecchiata per commensali che non si decidono a venire, la tovaglia e le salviette paiono inamidate come sparati di *frack*". C'è chi, in quei personaggi, non riconosce che "buoni popolani senza irrequietezze, senza velleità cosmopolite" (*Il Giornale d'Italia*, dicembre 1924); chi invece preferisce porre l'accento sull'estrema perizia tecnica dell'artista; chi inoltre rimane sbigottito davanti a tale imbalsamato incantesimo, che si ripete con assurda determinazione in ambienti senza sole e senza ombre.

Fra i pochi che sanno afferrare i valori segreti di questo insolito pittore romano, come sottolinea nel presente catalogo Antonello Trombadori, è Roberto Longhi.

Nella *III Biennale Romana* del 1925 Donghi espone due quadri, accanto a Trombadori, a De Chirico, a De Pisis, e in questa occasione l'occhio vigile di Longhi non manca di segnalare alcuni interessanti tentativi di uscire dal tunnel del viziato e stanco post-impressionismo da

parte di " Trombadori olandese, Socrate neo-caravaggesco, Donghi gentileschiano ".

" Donghi rispettava molto Longhi — ricorda Sciltian nel '25 —; parlava di lui con deferenza, abbassando perfino il tono di voce ". Malgrado gli avvenuti approcci, la carismatica presentazione longhiana auspicata da Donghi per la mostra monografica presso il circolo Bragaglia non arriva tempestivamente, e bisogna arrivare al 1929 per leggere, su *L'Italia letteraria*, alcune note più attente; qui Longhi svela gli artifici donghiani, li affranca dalle accuse di mero formalismo o freddo neo-classicismo, per evidenziarne i " trapassi da interessare un Van Der Heem " e l'estrema sapienza tecnica " affine al mondo degli olandesi ".

Come introduzione al presente catalogo, ricco di dati e graficamente impeccabile, Antonello Trombadori insegua a grandi linee la fortuna critica del pittore romano, dai ricordati approcci con Longhi all'interesse destato nell'ambiente critico e artistico di Valori Plastici, al successivo interessamento di Margherita Sarfatti e del suo Novecento; si arriva quindi al " tonalismo esistenziale " di Scipione, Mafai, a quello " mitizzante " di Cagli, Janni, Ziveri, o a quello " neo-espressionista " di Scialoja, Leoncillo, che contribuiscono tutti al naufragio del mondo novecentesco, spezzando ogni soluzione di continuità con le precedenti esperienze romane.

Per meglio comprendere le qualità dell'espressione donghiana del terzo decennio Maurizio Fagiolo Dell'Arco, nel catalogo della mostra, suggerisce la rilettura paziente delle parallele iniziative editoriali di *Valori Plastici*, che proprio dal 1920 offrono un'organica attività storico-artistica, articolata in due gruppi distinti di monografie, l'uno dedicato all'arte antica e l'altro ai maestri contemporanei: accanto alle letture longhiane, che culminano nel *Piero della Francesca* del 1927, troviamo la pubblicazione sulla opera su Derain di Carrà (1921), quella su Seurat di Broglio (1921), il fascicolo sul Doganiere Rousseau di Rochgrey (1924), fino agli studi su Schrimpf e Coubine. Pittori di indubbio interesse per il Donghi poco più che ventenne, che Fagiolo Dell'Arco immagina avido lettore di quei contributi, molti dei quali riuniti e tradotti in francese da Broglio, con il titolo emblematico *Le Néoclassicisme dans l'art contemporain*.

Il ricco coté critico di Valori Plastici si fregia di nomi indubbiamente significanti per raggiungere e penetrare la espressione degli artisti ad esso affiliati: da Morandi a De Chirico, da Martini a Carrà, a Melli, allo stesso Donghi. Non vi era dunque posto per l'artista incolto e intuitivo, né per una pittura ingenua e priva di " Valori ". Così Luciano Folgore, collaboratore della rivista romana, nel definire i caratteri della richiesta " plasticità " delle forme, spiega che questa consiste nello stemperarsi dei sensi, nello " stupore di una solidità e una architettonicità che non appartengono alla pura dimensione sensitiva ".

Pur nelle inalienabili caratteristiche individuali gli artisti simpatizzanti per Valori Plastici esplorano un'area che abbraccia Metafisica, Realismo magico, Nuova oggettività, e si indirizzano — Donghi è tra questi — verso un'analisi accurata e minuta di ogni soggetto, in cui ricercano con intransigenza le tracce di presenze ulteriori, spesso avvolte in un alone di malia e di incanto.

In questo clima, colto e raffinato, sono da leggersi le opere donghiane presenti alla mostra, come 'La scala', di ispirazione casoratiana, o come i soggetti di genere, quali 'Cacciatore', 'Piccoli saltimbanchi' (fig. 13), dove si palesano riferimenti al Novecentismo di Dudreville

e di Malerba; a questi riferimenti contemporanei si intrecciano ricordi più remoti del purismo ottocentesco alla Minardi o delle terse atmosfere di Zurbaran, o ancora del quieto intimismo di Chardin o di Vermeer: riferimenti molteplici dai quali poi l'artista distilla una creazione pittorica originale e intensa, espressa con virtuosistiche stesure di velature e con l'impeccabile stereometria dei volumi. Questi caratteri, che tradiscono ben datate stigmate novecentesche, pongono il pittore romano sulla scena europea, oltre qualsiasi accusa di angusto provincialismo.

Nell'estate del '22 compare l'ultimo numero della rivista *Valori Plastici* e l'impegno di Broglio si indirizza verso una più agile attività editoriale e verso un programma di mostre in Italia e all'estero: già nel '21 gli artisti del gruppo si erano presentati a Berlino in un'esauriente rassegna che aveva riscosso pieno trionfo. Ma è del 1925 l'iniziativa, organizzata da Gustav Hartlaub a Mannheim, dove Casorati, Donghi, Guidi, Malerba, Morandi espongono insieme ad altri artisti europei, sotto il titolo di Nuova oggettività. Il gruppo di Broglio appare dunque un interessante precedente di quel movimento europeo che il critico tedesco Franz Roh definisce Magischer Realismus e che il nostro Massimo Bontempelli traduce e teorizza con il nome di Realismo magico. Così Donghi, similmente a Schrimf, Dix, Beckman, Readerscheidt, Mense, sottopone i suoi modelli ad estenuanti tempi di posa, li sottrae al divenire e agli accidenti della natura, ostentando un verismo straordinariamente artificiale. Come si ricorda nel catalogo della mostra bolognese *La Metafisica: gli anni Venti* (1980), Donghi durante le sue sedute *en plein air* diviene suscettibile fino alla nevrosi e basta una debole brezza o un minimo gesto del modello per convincerlo a deporre i pennelli e a rientrare, abbandonando la tela.

Le condizioni da cui nascono gli insoliti ritratti del pittore romano — citando la bontempelliana *Avventura novecentista* (Firenze 1974, p. 351) — risultano infine: " Precisione realistica dei contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, attraverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la nostra vita si proietta ". Minuzia analitica, senso di astrazione e sintesi formale contribuiscono a creare effetti di straniamento, in immagini equivoche, ossessive. Tuttavia le figure di Donghi — come *silhouettes* variopinte, ritagliate e incollate sulla tela — paiono più affabili delle impietose immagini di Cagnaccio di San Pietro o degli artisti tedeschi; le carni sono rosate e lucide, gli sguardi tradiscono un pensiero, un sorriso pudico. Manca in Donghi la fermezza spietata che induce gli altri artisti al culmine della durezza espressiva, nei corpi ossuti, nelle carni livide e ammassate da ricordare certo Holbein, nei globi oculari fissi e solcati da nere occhiaie. È pertanto più appropriato parlare di " situazioni simmetriche " — suggerisce il monumentale catalogo della mostra realizzata nell'80 al Beaubourg e dedicata ai " Realismi " europei fra le due guerre —, che avvicinano artisti di varia formazione e di motivazioni distinte, ma con documentate tangenze linguistiche. E sebbene in Donghi possiamo rintracciare " più surrealismo che in un Magritte 1928 " — avanza Fagiolo Dell'Arco nel catalogo (p. 19) — anche le apparenti assonanze con i francesi non si concludono mai in una profonda affinità di ricerche. Gli enigmi donghiani si ambientano pur sempre nella dimensione del quotidiano e in un lindo palcoscenico fatto in casa, e vivono come giocattoli variopinti senza affondare nell'automatismo surrealista e nel magma imperscrutabile dell'informe, del terrifico.



12 - VENEZIA, MUSEO D'ARTE MODERNA CA' PESARO - ANTONIO DONGHI: DONNA AL CAFFÈ (OLIO SU TELA)



13 - MILANO, GALLERIA PHILIPPE DAVERIO - ANTONIO DONGHI:
PICCOLI SALTIMBANCHI (OLIO SU TELA)

A questo mondo — che pure tra il quarto e il quinto decennio andava smantellando i suoi valori — Donghi rimane fedele per tutta la vita, correndo il rischio di chiudersi in una ipostasi formalistica, in una pericolosa autonomia dagli eventi in fermento. La mostra attuale, se da un lato offre un'esauriente documentazione storica della prima attività dell'artista, dall'altro cade in un equivoco: mentre gli interventi critici parlano con competenza del Donghi anni Venti e Trenta, l'esposizione offre una scelta

di dipinti che arrivano fino al 1961, lasciando svelare le opere tarde nella loro inesorabile ripetitività, nelle cadute di tono, nel venir meno a quel senso di avvolgente mistero che circonda i dipinti precedenti, che trovano ragione nel clima novecentesco e bontempelliano. Non si parla tuttavia di questa avanzata stagione donghiana, non si cercano attenuanti né diverse chiavi di lettura, quasi che la vita si fosse idealisticamente fermata intorno al pittore, proprio come nelle sue opere.

Del resto già nella *III Quadriennale Romana* del 1939, Donghi espone soltanto quattro quadri, e nemmeno uno appare riprodotto in catalogo, a differenza della precedente edizione della mostra, dove il pittore era rappresentato da ben ventidue dipinti.

Nel '42 esce la prima monografia, curata da Leonardo Sinisgalli, nelle edizioni Sheiwiller; il poeta, dopo un ricco ed approfondito esame dell'attività donghiana, conclude con una breve riflessione sulla sua più recente stagione, e dissimulando un certo distacco dall'atteggiamento "aristocratico e assente" dell'artista, lo vede ancora preso a coltivare con compassata scrupolosità "questa curiosa serra, una serra un po' funebre".

Malgrado il successo che Donghi continua a riscuotere presso il pubblico americano, appare evidente il suo ripiegamento, anche attraverso uno sguardo sommario alle Biennali del '52 e del '54, dove l'artista si lascia stancamente rappresentare da pochi quadri, non più recenti. Alle materie vellutate dei decenni precedenti, chiuse in rigorose celle dai colori brillanti e staccati, fa luogo una pittura di formalismo divisionista, di fattura sempre impeccabile: un novello Rousseau, forse, di difficile valutazione culturale. "È un mondo definito una volta per sempre (...), impeccabile e incorruttibile — scrive Giorgio Piovone in *Nuova Europa* (catalogo, p. 147) — un piccolo mondo che crede in sé stesso e basta a sé stesso. Fragile, sarebbe facile spezzarlo, ma sovvertirlo è ormai impossibile. Il suo progresso, pur così evidente, è soltanto tecnico".

Fino al 1963, anno della morte, l'artista osserva consapevolmente lo stesso suo superamento con apatica condiscendenza di fronte agli eventi incalzanti, che propongono e bruciano poetiche e atteggiamenti nuovi; proprio come un personaggio dei suoi dipinti iperreali e tragicomici, Donghi ancora assiste impassibile con un mezzo sorriso sulle labbra.

GIOVANNA UZZANI